

Vicky Unruh

¿De quién es esta historia? La narrativa de vanguardias en Latinoamérica

Si por designio implícito, la novela tradicionalmente investiga cómo el individuo contará su historia, la ficción en prosa de las vanguardias latinoamericanas de los años 20 y 30 radicaliza –es decir, va a la raíz de– esta tradición. En el contexto de los movimientos artísticos internacionales y locales que denigraban lo racionalmente discursivo, el relato vanguardista perseguía la solución a una aparente paradoja: ¿cómo contar una historia al esquivar simultáneamente el acto de contar? Así los escritores vanguardistas construían obras que, aunque fundamentalmente narrativas, socavaban el proceso narrativo convencional y recurrían amplia y libremente a las estrategias retóricas de múltiples modos expresivos, tanto visuales y plásticos como verbales: la lírica (Martín Adán, Jaime Torres Bodet, Xavier Villaurrutia, Rosamel del Valle); el cine (María Luisa Bombal, Vicente Huidobro); el periodismo y la publicidad (Oswald de Andrade, Patricia Galvão, Xavier Icaza); el teatro y el *performance* (Roberto Arlt, Alejo Carpentier, Patricia Galvão); el folclore (Mário de Andrade, Miguel Angel Asturias); el ensayo (Salvador Novo, Pablo Palacio); el retablo y el canto (Xavier Icaza); y la memorias y el diario (Teresa de la Parra, Salvador Novo, Norah Lange). Este impulso poligenérico propasa la tradicional incursión promiscua o imperialista de la novela en el terreno de otras formas artísticas para encarnar la empresa vanguardista de desmoronar barreras entre arte y vida. Los vanguardistas, quienes rehusaron la construcción de obras maestras para emprender lo que he designado en otro foro como una variable forma de actividad cultural,¹ maniobraban con facilidad entre géneros y modos estéticos. De modo paralelo la novela vanguardista procuraba activa e implacablemente ser

¹ Ver la introducción a Unruh (1994: 1-29).

algo más –o menos– que ficción en prosa. Si el artista, aspiraba a *no* ser artista (por lo menos del corte esteticista de sus precursores modernistas), la novela activamente intentaba *no* ser novela. Por otra parte, propongo que, dentro de un contexto de vertiginosos cambios sociales, esta dispersión del modo de contar novelesco surge de una radical ambivalencia en el consenso cultural en Latinoamérica de esta época sobre el papel y los fines del novelar. Este efecto, además, le proporciona a la narrativa vanguardista cierto aire de familia no tanto con la novela del llamado Boom, a la cual se le suele comparar a base de sus estrategias narrativas innovadoras, sino con la novela latinoamericana más reciente variablemente designada del «pos-Boom» o de la posmodernidad.²

Aunque me limitaré aquí a demostrar brevemente esta ambivalencia en solamente dos novelas vanguardistas –*Los siete locos* (1929) de Roberto Arlt y *Parque Industrial* (1933) de Patricia Galvão–, esta propuesta surge de una indagación más amplia hacia una caracterización matizada del relato vanguardista en Latinoamérica. Tanto los escritores de la época como varios críticos de nuestros días ya han comentado la inestabilidad genérica de estas novelas, por ejemplo en la antología de la llamada «novela lírica» de los Contemporáneos mexicanos realizada por Juan Coronado (1988) o en el estudio de René de Costa sobre *Cagliostro*, la «novela-film» de Huidobro (Costa 1984: 120-136). En su iluminador estudio, *Idle Fictions*, Gustavo Pérez Firmat presenta la más completa síntesis hasta la fecha sobre la novela vanguardista hispana. Basándose en la dinámica entre los textos y la crítica de la época, Pérez Firmat propone una tipología de lo que designa como «prosa neumática» cuyas características principales, en contraste con la novela decimonónica, incluyen 1) «nebulosidad» o falta de sustancia; 2) ausencia o fragilidad de trama; 3) personajes «descaracterizados» o carentes de solidez; 4) falta de contacto con «el lastre de la realidad inmediata»; 5) elementos metanarrativos que desafían la categoría

² Dentro de la extensa bibliografía reciente sobre la problemática de la posmodernidad en Latinoamérica, investigaciones eficaces sobre la novela incluyen, a modo de introducción básica, el capítulo final de Lindstrom (1994: 197-221) y, con una discusión más teórica, el estudio de Williams (1995).

«novela» y 6) mayor libertad para lectores.³ No obstante su gran lucidez, esta tipología presenta dos limitaciones significativas. Como base de una teoría de narrativa vanguardista específicamente hispana se fundamenta en novelas españolas (por ejemplo de Benjamín Jarnés, Antonio Espina, y Pedro Salinas, entre otros) y, de Latinoamérica, casi exclusivamente en obras de los Contemporáneos mexicanos, cuyo diálogo crítico con novelistas peninsulares y con Ortega y Gasset era, en algunos casos, estrecho y dinámico. Por otra parte, aunque el concepto de «prosa neumática» sea sumamente apta para la modalidad escogida de novela «lírica» o «poemática», pasa por alto toda una gama de formas narrativas igualmente vanguardistas que surgen durante estas décadas en el resto del continente y aún en México con la novela estridentista. Resulta difícil, por ejemplo, hablar de la «nebulosidad» de *Macunaíma* (1928) de Mário de Andrade o de *Panchito Chapopote* (1928) del estridentista Icaza, de la ausencia de trama en *Los siete locos* de Arlt; de la «carencia de solidez» de personajes en *Écue-Yamba-O* (1933) de Carpentier o *Las memorias de Mamá Blanca* (1929) de Teresa de la Parra; o de la falta de contacto con «el lastre» de la realidad de *Los siete locos* (tan bonaerense), *La casa de cartón* (1928) de Adán situada en el reconocible suburbio de Lima, Barranco, o de *Serafim Ponte Grande* (1993) de Oswald, producto paulista sin lugar a equivocación.

No obstante la variedad de modalidades vanguardistas en Latinoamérica, propongo que la radical vacilación genérica de la narrativa es una característica general y que apunta no solamente hacia el problema de cómo contar las experiencias del ser que habían proveído el eje de la novela occidental desde sus orígenes en la temprana modernidad, sino también hacia una lucha dentro del texto mismo por el poder interpretativo: ¿de quién sería la historia que este relato intentaría contar? ¿quién tendría la autoridad esclarecedora de contarla? ¿hacia quién iría dirigida o cuál sería su imaginado público lector? Si la novela decimonónica latinoamericana –la llamada «ficción fundacional» en términos de Doris Sommer⁴– contaba para los miembros letrados de

³ Para una elaboración detallada de estas características, ver el capítulo «A Pneumatic Aesthetics» de Pérez Firmat (1982: 40-63).

⁴ Ver Sommer (1991).

una relativamente pequeña «comunidad imaginada»⁵ los romances alegóricos de la formación nacional, la novela modernista/simbolista de entre-siglos contaba para lectores aún más selectos la historia del artista-intelectual angustiado por su lugar en una sociedad burguesa materialista.⁶ Aunque la narrativa vanguardista parte de y hereda elementos de este «retrato del artista», registra además mundos de grandes cambios demográficos y culturales: de migraciones extensas tanto de campo a ciudad como de ultramar, del desarrollo de sectores de clase media y desplazamientos del campesinado rural hacia el proletariado urbano, de expansiones de formas de comunicación y entretenimiento de masas (periódicos, libros populares, radio, cine), y de aumentos de alfabetismo coincidentes con la expansión de escuelas normales y campañas educativas de gobiernos reformistas. Una consecuencia de estos fenómenos es la presencia de una mayor cantidad y variedad de posibles lectores, efecto marcado en la paradójica retórica del manifiesto de vanguardias que se dirigía por una parte a un público selecto de con-vanguardistas y por otra a imaginados públicos hiperbólicamente vastos, tales como la «juventud de América».⁷ Discrepo, por lo tanto, con la afirmación de Pérez Firmat que la prosa vanguardista es «solamente el producto de la sensibilidad del artista» (1982: 35),⁸ y propongo que las nuevas estrategias textuales, lejos de ser mero virtuosismo técnico, responden a un concreto ambiente cultural y social del momento.

En las *Aguafuertes porteñas*, crónicas periodísticas de su eterno vagabundeo por las calles bonaerenses, Roberto Arlt, hijo de inmigrantes, documentaba tanto esta multiplicidad demográfica en sus reportajes sobre tipos y modos de hablar como la creciente presencia de lectores de toda especie. Ya en los títulos de algunas aguafuertes se registra cierta distancia irónica hacia la proliferación y el valor de la actividad literaria: «La inutilidad de los libros», «El escritor como operario», «Lo que no ven los escribidores», «El negocio de los editores», y «La prisa

⁵ Tomo la frase del análisis de Anderson (1991). Para una indagación del concepto en el ámbito novelesco hispanoamericano, ver Franco (1989).

⁶ Para un excelente estudio de este tipo de novela, ver González (1987).

⁷ Para un detallado estudio del manifiesto de vanguardias en Latinoamérica y el público implícito que construye, ver el primer capítulo de Unruh (1994: 31-70).

⁸ Todas las traducciones del inglés al español son mías.

por publicar». Otros títulos dan testimonio del ambivalente interés de Arlt en el público lector y el «consumo» de la cultura: «La lectora que defiende el libro nacional» y «Nuestro público no lee». En «La prisa por publicar», Arlt dibuja un retrato mordaz de un ambiente de descontrolada multiplicación de obras «literarias» de consumo: «Estos libros tienen, término medio, 20.000 palabras, una hermosa carátula, letra grande y cuestan dos pesos. Los libros extranjeros tienen de 40 a 60.000 palabras y cuestan de sesenta a ochenta centavos. Y, además, están bien escritos» (Arlt 1991: II, 580). No obstante su condena recurrente de un público lector que, según Arlt, se interesa más por el fútbol, a veces estima más a los lectores que a los escritores que lo traicionan con sus libros «apurados» compuestos para la presentación a concursos: «En fin, el que la paga es el público que está harto de comprar por dos pesos ochenta páginas de puro margen y algunos renglones de letra grande con una magnífica carátula» (1991: II, 580). Arlt traslada estas tensiones a la ficción en el cuento breve «Escritor fracasado», el relato autobiográfico de un aspirante a literato quien, como «escritor democrático», busca sin éxito el género novelesco apto para la historia que quisiera contar, un protagonista de clase o herencia apropiada para ella, una comunidad de compañeros literatos, una viable teoría estética, y, sobre todo, un público lector: «Trágico destino el nuestro. Primero excomulgados por el arzobispo, después anatematizados por el proletariado. ... Nosotros los literatos estábamos mal en todas partes» (1991: II, 215).

Los siete locos manifiesta una problemática paralela en varios niveles: 1) su inestabilidad genérica y su empleo de estrategias e imágenes tanto teatrales como narrativas; 2) una lucha textual tanto por la caracterización de personajes como por la protagonización de la obra; y 3) una paralela contienda al nivel narratológico sobre el origen enunciativo de la historia, lo cual involucra al lector en una meditación implícita sobre autores y lectores.⁹ A nivel de relato, *Los siete locos* presenta personajes bonaerenses que buscan afirmación personal y

⁹ De la vasta bibliografía arltiana, sobre su innovación novelesca y/o relación con las vanguardias se destacan los estudios de Rita Gnutzmann, Aden Hayes, Christopher Towne Leland (capítulo siete), Francine Masiello, Beatriz Pastor, y Alan Pauls.

poder sobre su medio ambiente a través de un extravagante club secreto que, con matices fascistas, Bolcheviques, y anarquistas, trama la toma del poder de la sociedad argentina y su total reorganización tecnológica y social. El supuesto protagonista y focalizador dominante de la historia es el cesante Augusto Remo Erdosain, quien, agobiado por un perpetuo *angst* existencial y en busca de venganza y auto-afirmación, incorpora a este gran esquema el secuestro y asesinato de su detestado rival Barsut. Otro personaje central es el enigmático y excéntrico Astrólogo, el genio creador del complot y del club que lo realizará. No obstante su trama intrincada, sin embargo, en su desarrollo la novela desvía la atención del lector hacia otros asuntos que incluyen su inestabilidad genérica, su enfoque sobre construcción de personajes, y sus trucos narratológicos, efectos reforzados por la postergación del argumento central a otra novela, *Los lanzallamas* (1931).

En su proceso de contar, *Los siete locos* colinda con varios géneros y entreteje fragmentos que evocan múltiples discursos de la época: lírica existencialista, novelas folletinescas, melodramas de radionovela, cuadros visuales cubistas, aguafuertes arltianas, y, sobre todo, pieza teatral. Arlt escribió novelas entre 1925 y 1932 y sus piezas dramáticas se estrenaron o publicaron entre 1930 y 1942; típicamente estas épocas se han tratado como dos fases autónomas en la trayectoria del autor. El giro hacia el teatro, sin embargo, surge directamente del carácter dramático de sus narraciones, y éstos proveen un enlace para Arlt entre vida y arte, entre sus recorridos cotidianos de Buenos Aires y sus experimentos de prosa vanguardista. Así, varias aguafuertes, por ejemplo, desembocan en breves escenas dramáticas que documentan encuentros cotidianos atestiguados por Arlt en la ciudad. Aún más llamativa es la presencia en una fantasía de «la coja» Hipólita en *Los siete locos* de una versión embrionaria de la primera pieza dramática de Arlt, *Trescientos millones*, estrenada en 1932.

El carácter teatral de la narración se liga a la concepción de personaje en la novela y la consecuente vacilación sobre el sujeto cuya historia se contará. Todos los sujetos narrados se construyen con imágenes de inestabilidad. Más que la «descaracterización» señalada por Pérez Firmat de la «prosa neumática» (1982: 81-99), en *Los siete locos*, como en mucha prosa vanguardista, podemos hablar de una plusvalía de caracterización, es decir, de una obsesión con el proceso de construir,

deshacer, y reconstruir personajes no tanto «nebulosos» como volátiles y proteicos. Este proceso señala la problemática menos de una ausencia de identidad que de una multiplicidad de posibles identidades en una sociedad crecientemente diversificada, una implícita conciencia de que la historia del enajenado burgués decimonónico o el angustiado artista del 20 no es la única que se presenta para contar. Las imágenes de tal subjetividad inestable y *des-integrada* se destacan en las múltiples descripciones de la auto-percepción de Erdosain, por ejemplo «era una cáscara de hombre» (Arlt 1985: 9); «existía en él un vacío tan inmenso ... que su conciencia se disolvía» (1985: 48); «su vida se quedó reducida a aquel centímetro cuadrado de sensibilidad» (1985: 58); o «él mismo era una cascada de carne en las oscuridades» (1985: 60). En los cuerpos de los personajes de *Los siete locos* se ubica su desordenada identidad. Es de notar que las imágenes en la novela de Arlt proponen un sujeto *des-*contenido por los límites de su propio cuerpo y sugieren una identidad múltiple: «No podía reconocerse. ... Se apretaba la frente entre la yema de los dedos, y la carne de su mano le parecía extraña y no reconocía la carne de su frente, como si estuviera fabricado su cuerpo de dos sustancias distintas» (1985: 58). Algunas imágenes recalcan una distancia entre el sujeto y el cuerpo que la contendría: «El ya no era un hombre, sino sensación pura de alma, con riberas nítidamente recortadas dentro de la carnicera armazón de su físico» (1985: 218). Otras refuerzan la sensación de un sujeto *collage* de diversos orígenes: «en él todo revestía un continente extraño, como si el sujeto estuviera compuesto de diferentes piezas humanas correspondientes a hombres de distintos estados» (1985: 142).

Tales imágenes corporales apuntan no solamente a la volátil subjetividad de los personajes arltianos sino también a una problemática relación con el medio ambiente. Para ellos, las calles de Buenos Aires rebosan con tragedia social y peligro personal, y sus recorridos están cargados del terror en la calle, frase que provee el título de un capítulo de la obra.¹⁰ La compleja y amenazadora vida callejera parece agravar su fragilidad interna, pero es también en la calle misma que los personajes buscan cierta integración estabilizadora, por ejemplo en esta

¹⁰ Sobre la relación de Arlt con Buenos Aires, ver Gostautas (1977).

singular imagen en que Erdosain constituye su sensación de identidad personal en una relación concretamente metonímica –a modo de un cuadro cubista– con sus alrededores: «Y ahora ... aparecía ante sus ojos la fonda como un cuadrilátero exactamente recortado. El cual parecía que ahondaba sus rectas al interior de su pecho, de modo que casi podía admitir que se mirara a un espejo, el frente de su cuerpo presentara un salón estrecho, ahondado hacia la perspectiva del espejo. Y él caminaba en el interior de sí mismo, sobre un pavimento enfangado de salivazos y azerrín, y cuyo marco perfecto se biselaba hacia lo infinito de las sensaciones adyacentes» (1982: 163).

Esta escena subraya cierta permutabilidad entre personaje y ambiente, un proceso esencialmente teatral cuando se extiende a una comparable intercambiabilidad entre un personaje y otro. Tal como los protagonistas de los dramas metateatrales de Arlt quienes transforman el espacio mimético percibido por el público en el espacio diegético que se imaginan, los personajes de *Los siete locos* construyen alternativas identidades más auto-aceptables al imaginar argumentos dramáticos que ellos mismos protagonizan. Estas escenas, a veces sumamente melodramáticas, incorporan personas y situaciones tanto de las lecturas como de las realidades de los fantaseadores. De conformidad con las convenciones de la ficción folletinesca, estas escenas, inflexionadas por relaciones de poder y desigualdades de clase, proveen mayor movilidad a sus protagonistas, apta defensa en una sociedad demográficamente fluctuante y análoga a la actividad de un narrador/autor que busca distintas posiciones de sujeto desde las cuales contar su historia. Así Erdosain se imagina alternadamente como el dueño y el lacayo principal de una mansión lujosa, o construye un retiro de isla tropical que le provee acceso a una mujer más allá de su propio rango social. Los personajes desempeñan estos actos transformadores tanto colectiva como individualmente; así cada miembro del club de locos lleva un mote tipológico –«el rufián melancólico», el «buscador de oro», «la coja», «el Astrólogo», «el mayor»–, y la extensa reunión del club para organizar su gran esquema lleva el título capitular de «la farsa». Es de notar, además, que cada personaje no solamente asume un papel en la farsa sino que en sus prácticas discursivas encarna cierta postura ideológica o manera de interpretar el «problema» de Argentina: la militar, la científico-tecnológica, la económica, la política (tanto de derecha como de iz-

quierda), y la sexual. Así la «farsa» de la reunión del club se convierte en una lucha interpretativa por individuos diversamente posicionados.

Paradójicamente, la novela representa estos escapistas dramas individuales y colectivos como actos simultáneamente perversos y auto-integradores que les proveen a sus protagonistas un ancla en el mundo. No obstante su carácter contencioso, el tipo de intercambio que constituye la reunión del club es fundamental al proceso teatral de auto-reconstrucción realizado por los personajes. Sirviéndose de los tempranos ensayos filosóficos de M. M. Bakhtin, Michael Holquist ha ampliado el concepto de dialogismo para construir una noción de subjetividad bakhtiniana que abarca un diálogo no solamente lingüístico sino también perceptual, un implícito diálogo de intercambio entre el observador y el percibido. Según Holquist, el sujeto para Bakhtin es una relación dialógica en que la mera capacidad de ser consciente radica en la otredad (1990: 18). Concluye que en el escenario bakhtiniano, el drama de percepción puesto en escena por el sujeto siempre requiere más de un actor. Este proceso teatral, según Holquist, consiste en «la habilidad de situarme en escenarios tales como los que veo a otros dramatizar» (1990: 37). Así la subjetividad bakhtiniana es «el relato de cómo me obtengo del otro ... veo mi ser tal y como concibo que otros la verían. Para forjar un ser, precisa que lo haga *desde afuera*. En otras palabras, *me autorizo*» (28; énfasis del original). Es notable en este contexto que las fantasías de Erdosain, quien se autocaracteriza como su propio espectador, presentan conversaciones imaginadas entre múltiples participantes cuya teatralidad radica en la auto-percepción de personajes a través de los ojos del otro. Así Erdosain se imagina como el objeto de múltiples observadores y asume las correspondientes posturas. Una elaborada fantasía del Astrólogo recalca el papel del diálogo verbal y perceptual en la auto-integración de los personajes novelescos. Una noche solitaria este maquinador experimenta cierta fragmentación y pérdida de foco como si su personalidad se menguara. Repitiendo en un plano literal la actividad fantaseadora de los otros personajes, el Astrólogo saca unos títeres de un baúl, les asigna los nombres de los locos, y desempeña un breve interludio teatral en que él es simultáneamente director, espectador, y actor: «Y así comenzó un diálogo silencioso, cuyas preguntas partían de él, recibiendo en su interior la respuesta cuando *fijaba la mirada* en el fanteche interro-

gado» (1985: 213; énfasis mío). Significativamente, al concluir este extraño ritual, el Astrólogo siente recobrada su personalidad.

La frontera resbaladiza entre personajes y la ambigüedad sobre la protagonización de la obra (¿Erdosain? ¿El Astrólogo? ¿Los siete locos?) refuerzan la ambivalencia sobre la historia que la novela busca contar. Es de notar, además, la dificultad de determinar con certeza *cuáles* son los siete locos: el cálculo varía entre seis y nueve. Creo que la confusión es deliberada y apunta hacia la fluidez de identidad de los personajes compartida, además, por la voz narradora. Fragmentada y variablemente posicionada, esta elusiva presencia multi-focalizada se manifiesta, de manera análoga al Astrólogo y sus títeres, como actor y espectador de la historia que cuenta. Esta singular estructura narrativa, además, involucra al lector en la teatralidad de la novela y revela la gran conciencia arltiana del papel de públicos en el campo cultural. Así en el cuerpo del texto el narrador se identifica alternadamente como cronista de la historia, receptor de la confesión oral de Erdosain, y lector de las confesiones transcritas del mismo. Por otra parte, en las notas de pie de página, asume otra identidad bajo el encabezamiento «Nota del Comentador» y, a veces, «Nota del Autor». Estas comentan la acción o proveen información adicional u observaciones sobre la realidad extra-textual como la promesa de un segundo tomo. Si el texto principal ostenta la presencia del narrador en el mundo ficticio, la voz de pie establece contacto directo con lectores. La voz narradora se mueve con aparente flexibilidad entre texto y notas, del mundo narrado a la posición narradora, confundiendo las fronteras entre ellos tan cabalmente como los personajes ponen borrosas las líneas entre sus seres inestables y sus identidades inventadas. Si el cuerpo textual presenta el espacio mimético del mundo ficticio (como escenas presenciadas por un espectador teatral), las notas de pie constituyen el espacio diegético de «entre bastidores» construida por la voz narradora al cambiar de posición. La índole de «apartes» teatrales que permea las notas del comentador interpela al lector en el proceso novelesco.

Entonces, ¿de quién es la historia que *Los siete locos* busca contar? ¿De seis, siete, o nueve personajes? ¿De Buenos Aires en los años 20? ¿Del lector que busca, sin éxito, descifrar el juego narratológico? Si el personaje central epónimo de *Los siete locos* sugiere la protagonización de una diversa colectividad humana de imprecisa extensión, *Parque*

Industrial de Patricia Galvão (llamada Pagú por sus contemporáneos) también se desvía de una protagonización individual burguesa para situar la difusa subjetividad narrada en un lugar concreto abundante en historias dignas de ser contadas: Braz, el distrito industrial inmigrante de São Paulo. Radical tanto en su estilo vanguardista y su crítica acerba izquierdista de todo nivel de la sociedad paulista, la novela presenta, en una serie de cuadros sinópticos, las consecuencias humanas, especialmente para mujeres, de la modernización desigual. Con un amplio conjunto de personajes, muchos tomados de la vida real, la obra elige como sus blancos la aristocracia adinerada, las élites culturales (inclusivos los modernistas brasileños para los cuales Galvão había servido de musa), y una indiferente y narcisista clase media (inclusivas las feministas), todos representados como cómplices en la explotación de los trabajadores de textil en Braz. Esquivando el estilo naturalista o el realismo social sugerido por la temática, los recortes visuales, imágenes enajenadoras, y frases telegráficas construyen un cuadro instantáneo, a la vez mordazmente satírico, brutalmente directo, cómico, conmovedor, y trágico. Aunque comparte con *Los siete locos* el abigarrado ambiente inmigrante urbano, en su forma de novelar y su estilo, *Parque Industrial* parece a primera vista tener poco en común con la obra de Arlt. Sus puntos de contacto son fundamentales, sin embargo e incluyen 1) una productiva inestabilidad genérica en su modo de contar; 2) estrategias narrativas (derivadas de esta invasión genérica) que desplazan el centro de conciencia del relato hacia una variedad de sujetos cuyas historias bien podrían contarse; 3) una elevada conciencia de la presencia de públicos en el campo cultural.

En su perspicaz y abarcador estudio, David Jackson (contribuidor fundamental al rescate y la difusión de la obra de Galvão dentro y fuera de Brasil) señala la deuda de *Parque Industrial* a otras formas expresivas, en particular el teatro, la pintura (especialmente la obra primitivista de Tarsila do Amaral), la publicidad, y la cinematografía.¹¹ Propongo que tres elementos extra-novelescos se entretujan para crear el ambiente narratológico de la obra y su singular construcción de personajes: 1) el concepto de *performance* como un fenómeno más amplio que la mera

¹¹ Jackson (1993). Otros estudios notables sobre Galvão y pertinentes al presente análisis incluyen los de Besse (1987) y Bloch (1986).

teatralidad; 2) imágenes visuales y verbales del mundo de la moda; y 3) el sinécdoque de la lírica. Empleo la noción del *performance* para designar maniobras ante un público real o imaginado que abarcan el cuerpo, la voz humana o instrumentos musicales, y espacio, además de una actualización de guiones o pre-textos implícitos o escritos, culturalmente adquiridos o improvisados. La reciente teoría del *performance* subraya su capacidad de transformar identificaciones (tanto de ejecutor como de espectador) y sugiere que toda identidad es real solamente en la medida en que es ejecutada o representada.¹² En sus reseñas teatrales de los años 50, Galvão reconocía implícitamente la complejidad teórica del *performance* en su afirmada preferencia por la capacidad auto-reflexiva del drama moderno. Este reconocimiento, sin embargo, remite a sus contactos en los años 20 con los modernistas, quienes al notar su estilo singular y su disposición a la teatralidad, la transformaron en una Eva moderna, musa del *performance* para el modernismo. Un retrato de Galvão por Emiliano di Cavalcanti la representa como una *flapper*, seductiva y maquillada y llevando una boquilla y una bufanda a la Isidora Duncan.

Sirviéndose de su experiencia en el Conservatorio Dramático y Musical de São Paulo y su preparación, como respetable normalista, en la declamación de poesía, Galvão cultivaba una imagen auto-teatralizada que convertía esta preparación en el blanco implícito de un estilo personal autoparódico. Numerosos testimonios recuerdan su extravagante vestuario, su maquillaje exagerado –«uma coisa muito de palco», según un observador (Campos 1982: 272)– y sus declamaciones poéticas extrañas que, sospecho, quebraban las convenciones de época de una forma artística sumamente estilizada. El subtítulo bajo su convencional retrato en las páginas sociales de la *Revista Para Todos* la representa como modelo de respetabilidad femenina de su época: «é normalista, pinta bonecos, é declamadora» (Campos 1982: 295). Pero sugiere la evidencia que Galvão auto-conscientemente moldeaba una identidad pública concebida precisamente para parodiar este papel. El muy comentado debut artístico de Galvão en São Paulo fue un encuentro de declamación poética en el Teatro Municipal en 1929, y su *performance*

¹² Ver, respectivamente, Féral (1982) y Butler (1990: 278).

fue indudablemente el más excéntrico. Vestida con un traje español goyesco, una capa amarilla y negra, tiras de palma, y una hebilla bahiana adornada con amuletos, recitó varios poemas eróticamente sugestivos. Los recuentos periodísticos sobre su ejecución –«o número ‘esquisito’ do programa»– sugieren que con su estilo declamatorio –«aparência estranha», «impassibilidade», «com seu sangue frio» (Campos 1982: 321)– Galvão asumía la distancia de la parodia. Como la de Arlt, además, la actividad cultural de Galvão demostraba una alta conciencia de los públicos a los cuales se dirigía. En sus columnas «A Mulher do Povo» para los 8 números de *O Homem do Povo* publicados en 1931 con Oswald de Andrade, Galvão criticaba acerbamente la frivolidad y el carácter teatral de la vida normalista y la educación de la pequeña burguesa derivada de revistas de modas y belleza, de las estrellas de cine, y de los «beijos sifilíticos de meninotes desclassificados» («Normalinhas» 1931: 2). Es notable que dirigió un asalto especial hacia las declamaciones poéticas de «filhas pintadas» en colegios Católicos que recitaban «coisas de amor e filinhos escapulidos» para revelar a los muchachos que tenían «gambias boas, corpinho regular, e uns seios nada ruin devido ao soutien proposital» («Liga de Trompas Católicas» 1931: 2). En sus reseñas teatrales para *O Homem do Povo*, además, denigraba las declamaciones cantadas de la argentina Berta Singerman, idolizada por los literatos continentales en esta época. Designando sus «operas faladas» como lo peor del teatro lírico, alababa con gran ironía solamente sus pijamas de moda («As operas faladas de Berta» 1931: 4).

Estos comentarios sobre la servidumbre de normalistas a las modas vigentes apuntan hacia una concepción de la moda en *Parque Industrial* como el fundamento de una gran mascarada social, como una metáfora de identidades de clase y género sexual, y como el núcleo de la caracterización de sus múltiples personajes. Al igual que *Los siete locos*, *Parque Industrial*, con más de 50 personajes, rehusa decidir cuál de las historias principales debe contar y cuenta fragmentos de todos, particularmente de cuatro mujeres de distintas formaciones de clase y experiencias y un hombre artista/intelectual politizado. Aquí las estrategias narratológicas producen personajes no tanto inestables como fragmentados y parciales que se entretejen en una gran colectividad. Aunque la voz narradora que liga los nódulos escénicos casi brechtianos de la obra

suele ser impersonal y desapasionada, el texto produce una variación de subjetividad con la manipulación focalizadora implícita en el recurrente uso de diálogo y de discurso indirecto libre y nos deja ver el mundo ficticio por los ojos de distintos personajes. Aún mas marcado es el empleo repetido de sinécdoque –un solitario elemento de vestuario, un toque de maquillaje, un fragmento o leve gesto corporal– para encarnar personajes y construir una escena humana que esquiva la diferenciación de individuos: «Uma chinelinha vermelha é largada sem contraforte na sargeta. Um pé descalço se fere nos cacos de uma garrafa de leite. Uma garota parda vae pulando e chorando alcançar a porta negra. O ultimo ponta-pé na bola de meia» (Galvão 1981: 5). Esta estrategia se entreteje con la metáfora del *performance* encarnada en la mascarada del vestuario. La metáfora es metonímica o contextual en sus orígenes. Como señala la historiadora June Hahner: «Una docena de mujeres se pasaría el tiempo encorvadas ante mesas largas en oscuros y sofocantes cuartos produciendo las prendas de vestir en que las mujeres selectas paseaban por la avenida central, aparecían en veladas, y frecuentaban los teatros y salones de té» (1990: 93). En *Parque Industrial* estas prendas proveen un hilo conductor entre los personajes caracterizados en parte por su relación con ellas: las pobres las confeccionan, las ricas las lucen, y los poetas modernistas en salones de buen tono declaman «Como é lindo o teu tear» (Galvão 1981: 7). La narración refuerza tales imágenes a través de numerosas escenas de *performance*: normalistas haciendo alarde de (u ocultando) su vestuario, paulistas paseando o «fazendo a avenida» como se decía,¹³ mujeres bailando en los garçonieres, obreras lamentando las ilusiones perdidas del carnaval, prostitutas disfrazadas en burdeles de buen tono, y, evocando las reseñas de *O Homem do Povo*, las mujeres declamadoras del salón modernista adornadas en pijamas-a-la-Berta Singerman. Aún la ideología política a la cual la obra se compromete participa del espectáculo, por ejemplo cuando el vestuario de Alfredo Rocha (personaje evocador del modernista Oswald de Andrade) señala su conversión al comunismo: «Alfredo Rocha ri sadiamente mal vestido» (Galvão 1981: 115). La variable focalización a través de múltiples personajes proyecta

¹³ Hahner (1993: 80) describe esta costumbre.

un mundo visualmente obsesionado y subraya las consecuencias de las mascaradas para los más desprovistos de recursos y poder. Como en *Los siete locos*, además, tanto espectáculo manifiesta una constante conciencia textual de públicos tan desemejantes como los múltiples ejecutantes y proyecta la novela hacia una posible lectoría de mayor diversidad.

Al construir historias novelescas que esquivan los tradicionales modos de contar, *Los siete locos* y *Parque Industrial* recurren libremente a estrategias expresivas fuera del acostumbrado ámbito novelesco. En las dos novelas, como productiva consecuencia de este vagabundeo, quedan abiertas a múltiples posibilidades la protagonización de las historias, las voces o las perspectivas desde las cuales se cuentan, y los implícitos lectores que se invocan. Algunas semejanzas muy notables (por ejemplo, la importancia de la teatralidad y mundos ficticios derivados de ambientes urbanos semejantes) facilitan la comparación de estas dos novelas para apoyar las proposiciones iniciales de este estudio. Sin embargo, los conceptos propuestos son pertinentes para muchas narraciones menos análogas a primera vista, por ejemplo en dos obras de títulos despistadamente epónimos. En la novela lírica *Margarita de Niebla* (1927) de Jaime Torres Bodet, el minucioso autoanálisis del narrador que la contempla socava la expectativa de la protagonización de Margarita. En la novela estridentista *Panchito Chapopote* de Icaza, el entrecruce de retablo, relación, canto, retórica política, lenguaje publicitario, y escena teatral desplaza la subjetividad del supuesto héroe epónimo, desalojado de la obra por el narrador a medio camino. Esta conceptualización de la narración vanguardista, además, revela su parentesco profundo menos con la novela del llamado Boom, con la cual comparte la riqueza técnica, que con la más reciente narrativa del pos-Boom. A despecho de su alta calidad narrativa y sus múltiples aciertos técnicos, por ejemplo, queda muy poca duda en obras como *La muerte de Artemio Cruz* (1962), *El siglo de las luces* (1962), *Rayuela* (1963), o *Cien años de soledad* (1967) sobre el sujeto –especialmente en términos de nivel u orígenes sociales– cuya historia se quiere contar. Por otra parte, la reciente diversificación de protagonistas, voces narradoras, o modos multigenéricos de contar se ejemplifica en obras como *La guaracha del Macho Camacho* (1976) de Luis Rafael Sánchez, *Las posibilidades del odio* (1978) de María Luisa Puga, *Respiración artificial*

(1979) de Ricardo Piglia, *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia* (1983) de Rigoberta Menchú y Elizabeth Burgos, *Maldito Amor* (1986) de Rosario Ferré, *El divino* (1986) de Gustavo Alvarez Gardeazábal, y *Falsas crónicas del sur* (1993) de Ana Lydia Vega. La radical pluralidad de modos narrativos y protagonistas representada en estas novelas cumple aun más que la nueva narrativa de los años 60 con la promesa de aquellos primeros relatos renuentes de las vanguardias en busca de inexplorados caminos de novelar.

Bibliografía

- Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres: Verso.
- Arlt, Roberto (1991): Tomo II de *Obra Completa*, Buenos Aires: Planeta Argentina.
- (1985): *Los siete locos*, Buenos Aires: Losada.
- Besse, Susan (1987): «Pagu: Patricia Galvão Rebel», en: William H. Beezley/Ewell, Judith (eds.): *The Human Condition in Latin America*, Wilmington, Del.: Scholarly Resources, 103-117.
- Bloch, Jayne (1986): «Patricia Galvão: The Struggle Against Conformity», en: *Latin American Literary Review* 14, 188-201.
- Butler, Judith (1990): «Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory», en: Case, Sue-Ellen (ed.): *Performing Feminisms: Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore: Johns Hopkins, 270-282.
- Campos, Augusto de (1982): *Pagu-Vida-Obra*, São Paulo: Brasiliense.
- Coronado, Juan (ed.) (1988): *La novela lírica de los Contemporáneos*, México, D.F.: UNAM.
- Costa, René de (1984): *Vicente Huidobro: The Careers of a Poet*, Oxford: Clarendon.
- Féral, Josette (1982): «Performance and Theatricality» (trad. Terese Lyons), en: *Modern Drama* 25, 170-184.
- Franco, Jean (1989): «The Nation as Imagined Community», en: Veesser, H. Aram (ed.): *The New Historicism*, New York: Routledge, 204-212.
- Galvão, Patricia (1931): «Liga de Trompas Católicas», en: *O Homem do Povo* 4, 2.
- (1931): «Normalinhas», en: *O Homem do Povo* 6, 2.
- (1931): «As Operas Faladas de Berta», en: *O Homem do Povo* 1, 4.

- (1981): *Parque Industrial*, São Paulo: Alternativa.
- Gnutzmann, Rita (1984): *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- González, Aníbal (1987): *La novela modernista hispanoamericana*, Madrid: Gredos.
- Gostautas, Stasys (1977): *Buenos Aires y Arlt*, Madrid: Insula.
- Hahner, June (1990): *Emancipating the Female Sex: The Struggle for Women's Rights in Brazil, 1850 - 1940*, Durham, N.C.: Duke University Press.
- Hayes, Aden W. (1981): *Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*, Londres: Tamesis.
- Holquist, Michael (1990): *Dialogism: Bakhtin and His World*, New York y Londres: Routledge.
- Jackson, K. David (1993): «Afterword», en: Jackson, Elizabeth/David, K. (eds. y trad.): *Industrial Park* (trad. de *Parque Industrial*), Lincoln, Nebraska: University of Nebraska Press, 115-153.
- Leland, Christopher Towne (1986): *The Last Happy Men: The Generation of 1922, Fiction, and the Argentine Reality*, Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press.
- Lindstrom, Naomi (1994): *Twentieth-Century Spanish American Fiction*, Austin: University of Texas Press.
- Masiello, Francine (1986): *Lenguaje e ideología: Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires: Hachette.
- Pastor, Beatriz (1980): *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, Gaithersburg, Md.: Hispamérica.
- Pauls, Alan (1989): «Arlt: La máquina literaria», en: Montaldo, Graciela (ed.): *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916 - 1930)*, tomo VII de Viñas, David (ed.): *Historia social de la literatura argentina*, Buenos Aires: Contrapunto, 307-320.
- Pérez Firmat, Gustavo (1982): *Idle Fictions: The Hispanic Vanguard Novel, 1926 - 1934*, Durham, N.C.: Duke University Press.
- Sommer, Doris (1991): *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America*, Berkeley: University of California Press.
- Unruh, Vicky (1994): *Latin American Vanguards: The Art of Contentious Encounters*, Berkeley: University of California Press.
- Williams, Raymond L. (1995): *The Postmodern Novel in Latin America: Politics, Culture, and Truth*, New York: St. Martin's.